

Dans les coulisses de la censure : étudier l'imaginaire de l'interdit cinématographique en Espagne franquiste (1945-1963)

GORET Léa

Doctorante allocataire de l'Université Caen – Normandie et de
l'Universidad de Salamanca (Espagne)

Lorsque le Général Franco remporte la victoire en 1939, à l'issue d'une guerre civile qui déchire l'Espagne depuis trois ans, il s'emploie à légitimer par tous les moyens sa prise de pouvoir. Il fonde un nouvel ordre social et politique qui prend le contre-pied de la Seconde République espagnole (1931-1939) contre laquelle les rebelles se sont levés. Dans ce *Nuevo Estado*¹, le cinéma devient le moyen de communication privilégié pour diffuser au sein de la société franquiste les valeurs défendues par le régime : patriotisme, respect des autorités, morale catholique, piété, etc. Contrairement à d'autres régimes autoritaires, la dictature franquiste n'encadre pas directement la production cinématographique à travers un organisme de propagande. Elle dispose cependant d'importants outils de censure pour contrôler la diffusion d'informations et d'idées sur l'ensemble de son territoire. En effet, à travers la commission de censure nationale, la *Junta Superior de Orientación Cinematográfica*² (JSOP) puis, à partir de 1951, la *Junta de Censura y de Clasificación de las Películas*³ (JCCP), les censeurs du régime chassent les images qui menacent l'imaginaire idéalisé du pouvoir franquiste. Les scénarios espagnols sont passés au crible et corrigés lors d'une censure préalable, tandis que les films importés de l'étranger sont expurgés des scènes qui contreviennent à l'ordre que le Général Franco cherche à établir. Ces précautions prises par le régime franquiste sont révélatrices des craintes qu'il nourrit à l'encontre du septième art :

Le cinématographe, par son caractère de spectacle de masse, exerce une extraordinaire influence. (...).

L'État, pour cette raison, a le *devoir* de promouvoir et de protéger cet important moyen de communication

-
- 1 Littéralement : « Nouvel État » ; terme par lequel Franco désigne le nouveau régime qu'il met en place à la fin de la Guerre civile.
 - 2 Littéralement : Délégation Supérieure d'Orientation Cinématographique. Ce service appartient au Ministère de l'Éducation Nationale, et dépend directement du Sous-secrétariat de l'Éducation Populaire, dirigé par José Ibañez Martin.
 - 3 Littéralement : la Délégation de Censure et de Classification des Films (JCCP). Le 18 juillet 1951 est créé un nouveau ministère : le Ministère de l'Information et du Tourisme. Un service est spécialement dédié au cinéma et au théâtre (la Direction Générale du Théâtre et de la Cinématographie) duquel dépend l'organisme de censure cinématographique : la JCCP. Elle est dirigée entre 1951 et 1962 par cinq directeurs successifs : José María García Escudero (1951-1952), Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elio (1952-1955), Manuel Torres López (1955-1956), José Muñoz Fontan (1955-1961) auquel succède de nouveau José María García Escudero.

sociale, tout en veillant à ce qu'il remplisse sa véritable mission, en l'empêchant de devenir *pernicieux* pour la société⁴.

Cet extrait du code censorial franquiste publié en 1963 est particulièrement éclairant. Au yeux du *Nuevo Estado*, le cinéma constitue une véritable « arme de persuasion » qu'il convient d'encadrer afin de prévenir ses potentiels effets néfastes ou « pernicieux » sur le public. Le régime franquiste s'empare donc de l'outil censorial pour contrer la puissance évocatrice des images animées et sonorisées.

En jetant l'anathème sur des représentations et des thématiques précises, les censeurs révèlent ainsi les seuils de tolérance du régime. Aborder les coupes, les suppressions et les modifications imposées par la censure, c'est approcher au plus près de l'imaginaire censorial, en appréhendant les craintes, les peurs et les angoisses du nouveau régime. Cette étude ne propose pas de s'intéresser à ce que les images filmiques révèlent de l'imaginaire franquiste, mais à ce qu'elles taisent. En d'autres termes, nous nous intéresserons à l'imaginaire de l'interdit cinématographique, aux images que le *Nuevo Estado* tente consciemment de bannir des représentations collectives. A travers l'analyse des dossiers de censure d'un corpus cinématographique réduit⁵, nous aborderons les principaux tabous qui hantent l'imaginaire des censeurs franquistes : la sexualité, la représentation des autorités religieuses et la Guerre civile.

1. Les tabous moraux : l'incontournable morale sexuelle catholique

Une des principales préoccupations des censeurs franquistes est la représentation des relations amoureuses à l'écran. Dans les rapports des commissions de censure, la sexualité dans son acceptation la plus large – des prémisses de la séduction à l'acte sexuel en lui-même - suscite systématiquement un déferlement de commentaires. Cette vigilance des censeurs est liée à l'orientation politico-religieuse du *Nuevo Estado*. Lorsque Franco prend le pouvoir, il renoue avec la tradition catholique et fait de l'Église un des grands piliers institutionnels de son régime. Elle exerce un contrôle quasi total sur le système éducatif et intègre progressivement ses valeurs morales au cadre législatif franquiste : dans l'Espagne de Franco, une grande partie des « péchés » deviennent

4 « El cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia, no solo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna. El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad » in *B.O.E.*, n°58, 8 mars 1963, p. 3929

5 Corpus retenu pour cette étude : *Unas paginas en negro*, Juan Fortuny, 1950 / *Surcos*, Nieves Conde, 1951 / *Affair in Trinidad*, Victor Sherman, 1952 / *Mogambo*, John Ford, 1953 / *Bienvenido Mr Marshall !*, Luis Garcia Berlanga, 1953 / *Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem, 1954 / *Calle Mayor*, Juan Antonio Bardem, 1955 / *Placido*, Luis Garcia Berlanga, 1961 / *Viridiana*, Luis Buñuel, 1961

des délits. Cet interventionnisme ecclésiastique dans la politique franquiste désigne ce qu'on appelle le *nacional catolicismo*⁶, qui repose sur la thèse d'une coexistence harmonieuse entre un État, une nation et une religion aux intérêts communs. Ainsi, les pouvoirs ecclésiastiques interviennent au-delà du simple domaine religieux, en investissant des thématiques de caractère civil ou national. L'avènement de la dictature hispanique marque donc le retour triomphant de la morale catholique, qui réinvestit tous les aspects de la vie sociale des Espagnols, en particulier celui des mœurs.

L'adultère est régulièrement condamné dans les débats entre censeurs car il constitue un interdit majeur dans la pensée chrétienne. Cette transgression est de l'ordre du blasphème puisqu'elle rompt le sacrement du mariage canonique. Dans un rapport daté du 29 octobre 1954, le censeur José Luis García - lorsqu'il procède à la relecture du scénario de *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem -, associe l'adultère à un délit. Le film de Bardem narre l'histoire d'un couple d'amants - Juan et Maria José - qui, en se rendant à un de leur rendez-vous galant, renversent accidentellement un cycliste sur une route de campagne. Par crainte que leur relation secrète ne soit découverte, les deux amants prennent la fuite, abandonnant le cycliste à son triste sort. Si la censure autorise ici la représentation d'une relation adultérine à l'écran, c'est seulement sous certaines conditions :

Il est nécessaire que Juan arrive à en détester moralement son amante – même s'il demeure physiquement attiré par elle (...). Juan doit avoir conscience à tout moment que LES DÉLITS QU'IL A COMMIS SONT DOUBLE, ET QU'IL DOIT SE REPENTIR à la fois de la mort du cycliste, mais également de sa relation adultérine avec Maria José.⁷

Le censeur met ici au même plan l'homicide et l'adultère. En effet, dans la pensée chrétienne, l'adultère n'est pas seulement une faute, il relève du crime. Le censeur s'inspire directement des paroles des apôtres Marc et Matthieu, qui placent l'adultère à la même échelle que le meurtre, le vol, la prostitution et le blasphème.

En outre, l'adultère est surtout condamné par le corps censorial parce qu'il contrevient à l'ordre matrimonial établi par la religion catholique. Au yeux des catholiques, le mariage est non

⁶ Terme hispanique désignant la conception du pouvoir franquiste dont la la politique était caractérisée par son interpénétration avec l'Église catholique espagnole. Sur ce sujet, cf le chapitre « La organización de la dictadura » in DE RIQUER B., *Historia de España, La dictadura de Franco*, vol. 9, Barcelona, Critica/Marcial Pons, 2010, p. 30-33

⁷ « Es necesario que Juan llegue a aborrecer moralmente a su amante – aunque se sienta físicamente atraído por ella – sobre todo a partir de su escena con Mathilde, que marca perfectamente el debido contraste entre dos mujeres moralmente antípodas. Juan debe saber en todo momento que SON DOS LOS DELITOS QUE HA COMETIDO Y DE LOS QUE DEBE, POR TANTO ARREPENTIRSE uno, la muerte de un ciclista y otro, el adulterio con Maria Antonia. » in Archivo General de la Administracion, Alcalà de Henares, (3) 121 36/04753

seulement un sacrement indissoluble, mais également le cadre unique qui doit réglementer la sexualité des Espagnols. Pour les ecclésiastiques franquistes, la sexualité n'est perçue que comme une simple « *nécessité biologique* »⁸ à laquelle l'homme et la femme ne peuvent s'adonner que dans le cadre de l'institution matrimoniale, afin de perpétuer l'espèce humaine. C'est pourquoi les relations sexuelles avant le mariage, qui supposent la recherche du plaisir plus que de l'engendrement, sont moralement condamnables selon les autorités censoriales.

La prégnance de cette morale sexuelle chrétienne a également pour conséquence de couvrir les corps des acteurs et de maintenir les rapports sociaux dans la pudeur. Les censeurs se lèvent contre les scènes et les images dites « érotiques », coupables d'attiser un désir interdit chez le spectateur. Les seules scènes que les réalisateurs peuvent aborder sont les baisers. Ces derniers cependant ne sont tolérés que parce qu'ils contribuent à la narration. Dans un rapport d'août 1956, la JCCP, après avoir visionné le film *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem, décide de supprimer certains baisers. Le film met en scène Isabel, une femme de 35 ans qui désespère de rencontrer l'âme sœur dans son petit village. Tout change lorsqu'elle rencontre Juan, un nouveau venu des environs, qui, pour répondre au défi cruel lancé par ses amis, se met à courtiser Isabel et fini par lui demander sa main. Le film montre donc l'évolution de la relation entre Juan et Isabel, qui, inévitablement, finit par évoluer vers des rapports de plus en plus intimes, ce qui inquiètent certains censeurs :

« Rouleau n°7 : les effusions amoureuses entre les deux fiancés à la porte de la maison devront être réduites au baiser initial et à celui de leur départ »⁹

Les baisers ici ne sont tolérés que parce qu'ils contribuent à la narration, mais ils doivent être utilisés avec parcimonie et efficacité, au risque de sombrer dans la dangereuse spirale de « l'érotisme ». Cet « érotisme » tant diabolisé par le corps censorial induit l'impossibilité pour les réalisateurs de dévoiler l'intimité des corps. La nudité est activement pourchassée par les censeurs, alarmés par l'irrépressible déferlement de jambes, cuisses, décolletés et bikinis qui commence à crever l'écran par le biais du cinéma étranger. L'administration censoriale s'emploie tant bien que mal à contenir ces images aux effets jugés « pernicieux », comme on peut le constater dans le traitement qu'elle réserve aux affiches cinématographiques étrangères.

⁸ Anne-Gaëlle REGEUILLET, « Norma sexual y comportamientos cotidianos en los primeros años del franquismo » in Jean-Louis GUEREÑA, *La sexualidad en la España contemporánea (1800-1950)*, Cadix, UCA, 2011

⁹ « Rollo 7° : las efusiones amorosas entre los novios en la puerta de la casa quedaran reducidas al beso inicial del rollo y al de les despedida. » in Archivo General de la Administracion, Alcalà de Henares, (3) 121 36/046578

[legende] Affiches cinématographiques du film *Affair in Trinidad* de Victor Sherman, 1952. A gauche l'affiche originale américaine, à droite la version espagnole [affiches_cinématographiques_1952]

Sur la version espagnole, on couvre le décolleté plongeant de l'actrice et ses épaules. Il y a la volonté de contrer la sensualité de l'affiche originale, et de réhabiliter la femme dans son archétype franquiste : le corps féminin doit être spirituel et dépourvu de toute fonction sexuelle, proche de la Vierge Marie. Son exact contraire est le corps érotique et sexuel des « vamps »¹⁰ mis en scène par le cinéma étranger, femmes fatales dont le regard et les lèvres maquillées éveillent, selon les censeurs, le désir et la passion. Le changement de couleur de la robe est également indicatif : le rouge est la couleur de la séduction et par extension, de la prostitution. Le noir, couleur de la tradition, appelle quant à lui à la sobriété.

Les censeurs franquistes partent donc à la chasse aux images pervertissant la morale sexuelle catholique qui mèneraient les spectateurs sur le chemin du « vice ». Le contrôle social qu'exerce l'institution ecclésiastique sur la société franquiste induit également la nécessité de préserver la représentation des membres du clergé à l'écran, afin de garantir leur pouvoir sur la vie civile.

2. Les tabous religieux : la représentation des autorités religieuses

Dans le régime national-catholique franquiste, l'Église constitue l'indispensable appui politique de Franco. En tant que clé de voûte du pouvoir franquiste, sa représentation est essentielle, comme l'explique Louis Marin qui rappelle que le pouvoir politique est l'effet d'un système de représentation : c'est la représentation de ce pouvoir qui le transforme en force, en puissance. Le pouvoir politique est effet du « dispositif de représentation en tant que celui-ci met la force en signes et en discours »¹¹. Les commissions de censure ont donc très vite compris les enjeux de la représentation des ecclésiastiques et y accordent une vigilance accrue. La figure ecclésiastique doit être présentée sous son plus bel angle afin d'affirmer la force institutionnelle qu'elle représente. Ainsi, le 16 mars 1951, sur le permis de tournage de la comédie de Luis García Berlanga,

¹⁰ De l'anglais « vamp » (« séductrice »), abréviation de vampire ; l'image est celle d'une femme qui cause la perte de ceux qu'elle chasse et séduit, à la manière d'un vampire.

¹¹ MARIN Louis, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 78

Bienvenido Mr Marshall !, les observations transmises par la JCCP enjoignent les producteurs à prendre soin de la figure ecclésiastique du village, le père Don Cosme :

La non maîtrise du latin par Don Cosme est inadmissible pour un prêtre. Les producteurs devront faire attention à ce que la figure de Don Cosme soit à tout moment digne, étrangère à toutes situations grotesques, et toujours être conforme à son caractère sacerdotal et à sa haute représentation au sein du peuple.¹²

La figure ecclésiastique semble ici intouchable. On ne peut la discréditer dans sa représentation ni dans son action. Les censeurs invoquent pour cela deux arguments : premièrement les prêtres ne peuvent se permettre l'ignorance ou le mauvais exercice du culte sans discréditer l'ensemble de la fonction et de l'institution ecclésiale ; deuxièmement, remettre en question l'importance des hommes d'Église auprès des fidèles en les ridiculisant, revient à contester la place prégnante qu'occupe la religion dans la société espagnole du premier franquisme, aussi bien dans la vie quotidienne des Espagnols que dans les hautes sphères du pouvoir. Les cinéastes se doivent de les valoriser afin d'asseoir un peu plus leur autorité.

Pour veiller au bon respect de la représentation de l'institution ecclésiale et de la morale catholique, la JCCP se dote de censeurs ecclésiastiques, sollicités chaque fois qu'un scénario aborde des questions morales ou religieuses. Ces derniers jouissent d'un statut particulier au sein des commissions de censure, comme le stipule l'article 4 du règlement intérieur de la JCCP :

Les avis de la Délégation seront pris à la majorité. Nonobstant, le vote du représentant de l'Église sera particulièrement digne de respect sur toutes les questions morales. Il sera dirimant dans tous les cas de préjudices graves à la morale et fera expressément observer son droit de veto.¹³

Le régime franquiste octroie donc un droit de veto au censeur ecclésiastique sur toutes les questions d'ordre moral et religieux, annulant la validité d'une décision prise par les autres membres. Ces privilèges et l'importance conférés au censeur ecclésiastique sont là encore révélateurs de l'interpénétration de l'Église et l'État sous le franquisme. En août 1953, le concordat

12 « los latines de Don Cosme son inadmisibles en un sacerdote. Los productores cuidaran que la figura de Don Cosme sea en todo momento digna, ajena a todo papel regocijante o situaciones grotescas y apareciendo conforme a su carácter sacerdotal y a su alta representación en el pueblo. » in Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, (3) 121 36/04731

¹³ « Los acuerdos de la Junta serán tomados a mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral » en los que expresamente haga constar su veto » in GUBERN Roman, *La censura, Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ediciones Península, Madrid, 1980

signé entre le pape Pie XII et Franco entérine de manière définitive les privilèges déjà concédés à l'Église par le Caudillo. Il reconnaît à l'Église le droit de censure « au sein des services d'information à l'opinion publique, en particulier auprès des programmes radiophoniques et télévisuels »¹⁴, ainsi qu'auprès du cinéma. Cette tendance générale à l'acquisition et l'accumulation de pouvoirs exceptionnels par l'Église au sein de la dictature espagnole perdure notamment sous le mandat ministériel de Gabriel Arias Salgado¹⁵, farouche partisan du contrôle ecclésiastique des mentalités et des médias. Ainsi, malgré la mise en place d'un organe censorial réunissant les différents soutiens du régime tels que l'armée, les Phalangistes¹⁶ et les membres du *Movimiento Nacional*¹⁷, on constate une subordination aux questions morales et à l'autorité des censeurs religieux dans le domaine de la censure cinématographique.

Néanmoins, lorsque les commissions sont confrontées à des scénarios abordant des épisodes militaires, les membres de la JCCP sont chargés de les transmettre à un représentant du ministère de la guerre afin qu'il valide les décisions prises par la JCCP – ce qui allonge le temps de procédure. Parmi les films belliqueux, les épisodes militaires traitant de la Guerre Civile sont les plus surveillés.

3. Les tabous politiques : le spectre de la Guerre civile

La Guerre Civile, sur laquelle repose l'établissement de la dictature, est le sujet politique tabou par excellence. Elle est le « péché originel » du Régime : c'est par la violence que s'est établi le *Nuevo Estado*. La mémoire de la Guerre civile demeure intouchable, car la critiquer revient à remettre en cause la légitimité du régime en place. Les années quarante, caractérisées par une production de films bellicistes, vont contribuer à construire la mémoire de la Guerre Civile du premier franquisme : celle d'une « croisade » menée contre les « rouges », c'est-à-dire les opposants politiques au franquisme, des communistes aux socialistes républicains. Charlotte Vorms et Elodie

14 GUBERN Roman, *La censura, Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ediciones Península, Madrid, 1980 “en los servicios de formación de la opinión pública, en particular en los programas de radiodifusión y televisión”

15 Arias Salgado, est nommé à la tête du nouveau Ministère de l'Information et du Tourisme de 1951 à 1962. Conservateur catholique, il est déjà familier de l'exercice censorial grâce à ses fonctions précédentes au sein du Vice-Secrétariat de l'Éducation Populaire et de la Délégation Nationale de Presse et de Propagande.

16 La *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (FET y las JONS) issue de la première Phalange espagnole, constitue le parti unique sous le franquisme, fondé le 19 avril 1937.

17 Le *Movimiento Nacional* est la constitution en appareil politique de l'idéologie née lors du soulèvement militaire du 18 juillet 1936 contre la République espagnole.

Richard expliquent cette omniprésence du mythe de la guerre par la nécessité pour le régime de légitimer son avènement et d'effacer sa responsabilité dans le déclenchement du conflit. Cette histoire officielle de la guerre offre un socle commun à un régime qui, à l'inverse du nazisme ou du fascisme, ne résulte pas de la prise du pouvoir par un parti ayant une idéologie et un programme, mais de la coalition de groupe aux projets politiques distincts, unis dans leur opposition à la République¹⁸. Jusqu'à la fin des années quarante, les films bellicistes diffusent l'image triomphante des troupes rebelles victorieuses.

Les censeurs sont particulièrement vigilants à la manière dont sont représentés les anciens combattants franquistes. Le film *Unas paginas en negro*, de Juan Fortuny sorti en 1950, narre l'histoire de Javier, qui a combattu dans le camp nationaliste durant le conflit, et qui travaille dorénavant pour les services d'espionnage franquistes, dans le Protectorat marocain. Dans le scénario initial, il partage son temps à régler ses comptes avec les escrocs et trafiquants d'armes qui passent par le protectorat, et à fréquenter le café de la ville ainsi que la maison close. L'un des censeurs du scénario, Don Fernández y González, dans son rapport du 9 mai 1949, critique la nature du personnage :

La psychologie que l'auteur attribue au personnage principal est curieuse. Il a été durant la Guerre civile un combattant exemplaire, mais l'expérience du combat l'a mené sur le chemin des mauvaises passions. Le front, et il l'explique à plusieurs occasions, l'a conduit à une vie dépravée. Mais (...) les idéaux qui ont été défendus durant notre guerre ne sont-ils pas tout aussi dignes d'inspirer de nobles ambitions ? Cette théorie ne peut pas transparaître au cinéma.¹⁹

La condamnation est claire : la Guerre civile ne peut être responsable de la dépravation de Javier. Le cinéma, comme tous les autres supports discursifs de la période, construit la mémoire de la Guerre civile en hissant le conflit au rang de combat épique. Les œuvres bellicistes de la période présentent « les champs de bataille et leurs abords (...) transformés en un espace mythique dans lequel luttent les forces du Bien et du Mal »²⁰. Dans cette conception manichéenne du conflit, la

18 RICHARD Élodie, Charlotte VORMS, « Les historiens pris dans les conflits de mémoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* N° 127, no. 3, Août 2015, p. 9

19 « Y es curiosa la psicología que el autor atribuye al protagonista. Fue en la guerra civil un combatiente ejemplar, pero la trinchera que también como un reactivo que le indujo a seguir un camino de malas pasiones. El frente, y lo explica así en varias oportunidades — le obligó a seguir unas inclinaciones hacia la vida depravada. No es ésta, por cierto, una tesis muy edificante, porque ¿no son también dignos de inspirar nobles afanes los altos postulados que en nuestra guerra se defendieron?. Pero, sin analizar, esa teoría no puede quedar reflejada en el “cine”. » in AÑOVER DIAZ Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Angel Luis Hueso Monton, Madrid, Universidad de la Complutense, 1992, p. 254

20 Claude Dietsch, «La guerre d'Espagne vue par le cinéma, Confrontations XIV à Perpignan», Études, Paris, juin 1978, p. 775. Concernant le champ de recherche consacré aux rapports entre cinéma et Guerre civile, le travail de

figure de l'ancien combattant doit être présentée dans toute sa dignité, car dans le cas inverse, elle nuit au prestige dont le régime auréole ses fidèles combattants. L'idée est que les spectateurs puissent s'identifier aux héros de la Guerre civile, qui, après un difficile conflit, ont contribué à offrir à l'Espagne un meilleur avenir. Dans l'Espagne de l'après-guerre, le régime s'emploie à minimiser les effets destructeurs du conflit : il diffuse à travers le cinéma l'image d'une Espagne de la paix, du luxe et du bien-être, en tout point opposée à la réalité d'après-guerre, marquée par les destructions, les cartes de rationnement, le marché noir, la récession économique, etc. Les censeurs craignent que ces images ne viennent entacher le mythe triomphant de la Guerre civile, en en présentant les conséquences néfastes, aussi bien sur le plan psychologique (Javier, ancien combattant traumatisé), que sur le plan matériel des destructions.

Ces images condamnées pour des raisons d'inadéquation à la morale ou aux normes sociales offrent un aperçu du modèle de société voulu par le pouvoir, et particulièrement sur les obsessions de celui-ci. L'imaginaire de l'interdit cinématographique se fait donc logiquement le miroir des préoccupations du régime, qui tente de bannir les images qui menacent les représentations idéologiques qu'il vise à imposer chez les spectateurs. Cependant, cet imaginaire censorial est loin d'être figé, et s'il est construit de manière collective par l'ensemble du groupe des censeurs, il cristallise aussi de nombreux points de divergences.

4. Un imaginaire censorial monolithique ?

Les rapports des commissions de censure font état d'avis contradictoires dans l'appréciation et la censure des films. L'acte censorial étant collectif, il suppose nécessairement la confrontation de différents jugements. Les censeurs s'opposent généralement dans la façon dont ils considèrent le public – sur son degré de vulnérabilité et sa capacité à résister aux images et aux scènes dérangeantes, sur ses attentes et sur ses craintes. Cette considération du public, loin d'être univoque, induit de longs débats entre les censeurs, notamment au moment de classer les films et de les autoriser aux mineurs ou non. En 1953, par exemple, lors de la classification du western américain *Shane (Raíces profundas)*, réalisé par Georges Stevens, deux censeurs s'opposent. Si la trame générale de l'histoire est acceptée par le groupe, des divergences surgissent lorsqu'il s'agit

thèse de Marcel Oms est fondateur (OMS Marcel, *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1986). En 2006, Vicente-Sanchez Biosca revient sur cette question dans une perspective globale, en traitant le sujet sur une période longue : les soixante-dix ans qui séparent le début du conflit des débats des années 2000. Il choisit ici de s'intéresser au cinéma produit pendant la guerre et au cinéma produit sur la guerre, en Espagne et dans le monde.

d'autoriser le film aux mineurs. L'un d'eux estime qu'il s'agit d'un « film admirable dont la violence et l'angoisse qu'il suscite sont cependant inadmissible pour les mineurs »²¹. Un autre manifeste son désaccord et argumente en faveur de sa classification pour tous les publics :

Si ce film n'est pas autorisés aux mineurs, il est dans ce cas impossible d'autoriser les autres. Il est certain qu'il s'y opère un sentiment primitif, tel qu'il le fut au début de la conquête Nord-Américaine. Mais d'autre part, ce climat de violence conduit à exalter les vertus civiques essentielles à la société chrétienne : loyauté, amitié, tendresse, fidélité et haine du crime.²²

C'est finalement le censeur ecclésiastique qui tranchera et autorisera le film à tous types de public. Cet exemple est révélateur des conceptions et des positions différentes des censeurs, aussi bien dans leur considération du public que dans leur propre réception du film. En effet, le groupe censorial ne reçoit pas non plus les œuvres qu'il examine de façon égale. En tant que premiers lecteurs du scénario, puis premiers spectateurs lors de leur examen des œuvres, ils donnent sens aux mots et images qui passent sous leur yeux. Comme le souligne Robert Darnton dans son essai *De la censure*, « ils se trouvent entraînés dans des batailles herméneutiques »²³. La censure est avant tout une lutte sur le sens qui supporte des débats interprétatifs entre les différents censeurs. Même s'ils constituent les soutiens indéfectibles du régime, les censeurs appartiennent à des institutions différentes – militaires, ecclésiastiques et phalangistes – qui conditionnent leur interprétation et leur réception des œuvres. Il est donc nécessaire pour le chercheur, lorsqu'il étudie l'imaginaire censorial, de bien identifier le groupe de censeurs et les différents comportements qui le caractérisent. Les individus qui pratiquent la censure, s'ils le font au nom de l'institution, disposent de leur propre intérêt et de leur propre subjectivité, en particulier dans le cas de la censure franquiste qui, jusqu'en 1963, ne dispose d'aucun code officiel qui fixe les normes et les règles censoriales. Les décisions de censure sont en réalité tributaires des orientations idéologiques des censeurs et de leurs préoccupations individuelles. Les commentaires et les décisions censoriales nous en révèlent parfois plus sur les censeurs eux-mêmes que sur les directives du régime ou de l'Église. Il est ainsi nécessaire de redonner sa place d'acteur individuel au censeur au sein du groupe. S'il prend ses décisions censoriale en se référant à un imaginaire collectif de l'interdit, le censeur s'approprient également de façon individuelle ce répertoire de représentations auquel il peut donner des significations différentes, ce qui se traduit par l'apparition de débats au sein de la commission.

21 Archivos General de la Administración, Alcalá de Henares, (3) 121.36/04383

22 Archivos General de la Administración, Alcalá de Henares, (3) 121.36/04383

23 DARNTON Robert, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 291

Certains censeurs sont parfois tellement animés par la volonté de préserver la morale catholique que leurs actions virent à l'aveuglement. A titre d'exemple, on pourrait citer le cas emblématique de *Viridiana*, de Luis Buñuel. Représentant officiellement l'Espagne franquiste au festival de Cannes de 1961, le film narre l'histoire de Viridiana, une jeune novice qui, avant de prononcer définitivement ses vœux, est contrainte de rendre visite une dernière fois à son oncle, Don Jaime. Elle passe donc quelques jours dans son domaine, où elle y rencontre son cousin, Jorge. Durant tout son séjour, elle luttera contre le désir qu'elle éprouve pour Jorge, qui de son côté entretient une liaison avec la domestique, Ramona. Viridiana est cependant victime d'une tentative de viol par l'un des mendiants qu'elle avait recueilli dans le but de l'évangéliser : c'est Jorge qui la sauve, *in extremis*. Cet épisode bouleverse la jeune novice, qui décide de renoncer à prononcer ses vœux et d'écouter enfin ses désirs : conquérir Jorge. Buñuel envisage donc dans son premier scénario que Viridiana aille frapper à la porte de la chambre de Jorge, et que ce dernier la laisse entrer docilement. Les censeurs rejettent cette version finale, refusant que Viridiana renonce à ses vœux pour assouvir ses désirs charnels. Luis Buñuel propose donc une nouvelle version qui sera cette fois validée par la censure. Dans cette fin alternative, Viridiana entre dans la chambre de Jorge qui se trouve en compagnie de sa maîtresse, Ramona, en train de jouer aux cartes. Jorge la laisse entrer et lui propose de se joindre à leur partie. Le censeur religieux approuve cette nouvelle version, en estimant que « l'adaptation est potable »²⁴ puisque les deux personnages « discutent devant Ramona pendant qu'ils jouent aux cartes »²⁵. Or, c'est clairement un « ménage à trois » que suggère le dénouement final, en témoigne la dernière phrase de Jorge alors qu'il distribue les cartes : « *La première fois que je vous ai vue, j'ai pensé : Ma cousine Viridiana finira par jouer aux cartes avec moi* », tandis qu'un long travelling arrière éloigne progressivement le spectateur de la table où les trois protagonistes jouent aux cartes. Pour le spectateur, qui connaît parfaitement les intentions de Jorge par rapport à sa cousine ainsi que sa liaison avec Ramona, l'allusion est évidente. Encore aujourd'hui, personne ne parvient à expliquer la cécité des censeurs, qui n'ont su saisir l'insinuation pourtant très claire du cinéaste. Cet exemple révèle la cristallisation des craintes censoriales autour de la moralité chrétienne, qui vire à l'obsession et à l'aveuglement dans les commissions de censure dominées par l'influence des membres religieux.

24 « Por lo que se refiere a esto, la adaptacion es "potable" » in Archivo General de la Administracion, Alcalà de Henares, (3) 121 36/04827

25 « Teniendose la conversacion delante Ramona, mientras juegan a las cartas creo... » in Archivo General de la Administracion, Alcalà de Henares, (3) 121 36/04827

Cependant, la prééminence des censeurs ecclésiastiques et de leurs décisions doit tout de même être nuancée. La censure cinématographique ne peut se réduire aux seules questions religieuses, et la diversité des institutions auxquelles sont rattachés les censeurs – ministère de l'Intérieur, ministère de l'Éducation Nationale, ministère de l'Armée, etc. - induit de nécessaires compromis entre les membres des commissions. Ainsi, aux yeux d'une partie de la société civile et ecclésiastique, on estime que la censure morale réalisée par les autorités centrales n'est pas suffisante. A une censure étatique se joint une censure privée visant à créer un autre système de classification morale, plus exigeant que celui proposé par la censure centrale. Habités par des considérations religieuses plus intransigeantes, des organismes catholiques telles que les Congrégations Mariales, l'Association des Pères de Famille ou encore l'Action Catholique Espagnole réalisent leur propre classement cinématographique, qu'ils publient dans des revues catholiques telles que *SIFE* ou *Filmor*. Cette classification alternative est tolérée par le régime, qui l'estime complémentaire du travail des censeurs centraux :

La censure étatique, de caractère prohibitif, s'étend à tout le territoire espagnol, sans distinction de nationalités ni de religions. C'est pourquoi (...) il est inévitable qu'il existe des secteurs du public auxquels les films autorisés par ladite censure ne conviennent pas ; mais pour ces secteurs, il existe les classifications morales de l'Église et l'autocensure individuelle, que l'État ne peut prétendre suppléer sans sortir de ses attributions.²⁶

Autrement dit, les décisions qui émergent du travail des censeurs ne sont pas le simple reflet des visions de l'Église. Les débats qui agitent les censeurs induisent concessions et accommodements, censés déboucher sur des décisions prenant en compte la variété des préoccupations censoriales.

Étudier l'imaginaire censorial cinématographique du régime soulève cependant une problématique auquel l'historiographie n'a pas encore apporté de réponse. Les censeurs cinématographiques, s'ils sont constamment invoqués dans les nombreuses études dévolues à la censure franquiste, n'ont jamais fait l'objet d'une étude détaillée, contrairement à leurs collègues

26 “la censura estatal, de carácter prohibido, se dirige cuantos estén en territorio español, sin distinción de nacionalidad o de religiones. Por esto, a que obedezca a los principios de la moral católica, no puede asar de ciertos límites y es claro e inevitable que ha de haber sectores del público a los que no convengan películas autorizadas por dicha censura, mas para esos sectores están las calificaciones morales de la Iglesia y la propia autocensura individual, que el Estado no puede pretender suplir absolutamente sin salirse de sus atribuciones”, extrait d'un document du Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Cinematografía y Teatro, *Informe sobre la censura cinematográfica y teatral*, 1964 (?), p. 10-11 [Sans signature : José María García Escudero (?)]. Document conservé dans la bibliothèque du *Centro de Documentación del Ministerio de Cultura* (côte: 7514)

chargés de la censure littéraire²⁷. Certains chercheurs, tel Roman Gubern²⁸ ont étudié la composition des commissions censoriales et mis en évidence la prééminence des décisions des censeurs ecclésiastiques dans les débats, sans identifier personnellement les censeurs. D'autres, telles que Rosa Añover²⁹ ou encore Berta Muñoz³⁰, se sont intéressés aux censeurs emblématiques de la période, mais aucune étude à ce jour ne s'est employée à dresser la galerie complète de ces figures du contrôle cinématographique. Il semble pourtant capital de les identifier en les reliant aux commentaires qu'ils rédigent afin de discerner la variété des comportements censoriaux et de comprendre en profondeur la pratique censoriale.

Les représentations évoquées dans cet article concentrent donc les craintes et les angoisses des censeurs franquistes. Dangereuses, elles menacent le discours du régime, en offrant les contre-exemples d'une réalité sociale dérangeante. La sexualité représentée hors du cadre de la pensée chrétienne évoque l'époque de la Seconde République, synonyme de relâchement moral, et s'oppose au contrôle des mœurs entrepris par le régime. L'Église catholique, garante de ce contrôle social à l'échelle locale, ne peut être ridiculisée à travers ses représentants de fiction, sous peine d'être discréditée ; quant à la Guerre civile, spectre menaçant la légitimité du régime, elle doit nécessairement glorifier le camp victorieux. Ce répertoire d'images et de représentations interdites est à chaque session alimenté par le corps censorial qui en fait cependant des interprétations différentes. Les décisions censoriales émergent des différents rapports de force qui ont cours lors de l'examen des films, révélateurs des préoccupations et des appropriations différentes des œuvres par les censeurs eux-mêmes. Loin d'être monolithique, l'imaginaire de l'interdit cinématographique est le fruit de représentations collectives mais également individuelles. Il ne faut donc pas oublier de donner aux censeurs leur place d'acteurs individuels au sein de l'ensemble du groupe.

27 BAUTISTA RUIZ Eduardo, *Los señores del libro : propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*, Madrid, Ediciones Trea, 2005

28 GUBERN Roman, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981

29 AÑOVER DÍAZ, Rosa, « La política administrativa en el cine español y su vertiente censora », Thèse universitaire Madrid, Universidad Complutense, 2002

30 MUÑOZ CÁLIZ Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006